



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2012

Johann Rudolf Rahn - Zum 100. Todesjahr: Einführung

Mondini, Daniela

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-87471>
Journal Article
Accepted Version

Originally published at:
Mondini, Daniela (2012). Johann Rudolf Rahn - Zum 100. Todesjahr: Einführung. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 69(3-4):237-240.

Johann Rudolf Rahn – Zum 100. Todesjahr

Einführung

von DANIELA MONDINI

Vor hundert Jahren, zum Wintersemester 1911/12, legte der Kunsthistoriker Johann Rudolf Rahn seine Lehrtätigkeit als Professor an beiden Zürcher Hochschulen nieder. Die Möglichkeit, die geplanten Publikationsvorhaben – darunter eine Sammlung von Aufsätzen und Vorträgen sowie eine überarbeitete, schlankere Neuausgabe seines Hauptwerks der *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters* – zu realisieren, blieb dem Emeritus jedoch verwehrt.¹ Am 28. April 1912 verstarb er 71-jährig in Zürich.

1841 in Zürich geboren und früh verwaist, holte der Apothekersohn Johann Rudolf Rahn nach einer Ausbildung zum Kaufmann die Matura nach und studierte am Zürcher Polytechnikum und an den Universitäten Zürich, Bonn und Berlin. Nach der Promotion in Kunstgeschichte 1866 und der Habilitation 1869 wurde er 1870 zum Extraordinarius, 1878 zum Ordinarius an der Universität Zürich ernannt, wo er bis kurz vor seinem Tod lehrte. Seit Anfang der 1870er Jahre konzentrierte Rahn seine Kräfte als Wissenschaftler, Denkmalstatistiker, Publizist und Kulturpolitiker auf die Erforschung und Erhaltung der Architektur und Kunst des Mittelalters und der frühen Neuzeit in der Schweiz. Eine Konturierung von Leben und Werk der Person leistete bereits 1956 die kluge, in ihrer zeitbedingten Historismusablehnung gelegentlich auch kritische Gelehrtenmonografie von Ursula Isler-Hungerbühler.² Die hier versammelten Beiträge versuchen eine der Wissenschaftsforschung verpflichtete Annäherung: Um zu erfahren, wie Wissenschaft überhaupt funktioniert, lenkt sie den Fokus auf die Institutionen, Kollektive, konkreten Forschungspraktiken sowie auf die epistemologischen Voraussetzungen, die zur Produktion von Wissen beziehungsweise zu dessen Akzeptanz oder Ablehnung führen.³ Kurzum thematisiert dieses Johann Rudolf Rahn gewidmete Heft die Bedingungen der Erkenntnismöglichkeiten sowie die Wirkungsweisen kunsthistorischer Forschung in der Schweiz in den ersten Jahrzehnten ihrer Formierung als akademische Disziplin, in denen Rahn zwischen 1860 und 1910 tätig war.

Der Nachruhm Rahns, der sich in den Bezeichnungen «Schöpfer» (Zemp, 1912), «Vater» (Schmid, 1941), «Begründer» (Isler-Hungerbühler, 1956) der schweizerischen

Kunstgeschichte widerspiegelt,⁴ täuscht über zwei Tatsachen hinweg: Einerseits ging Rahns Name ausserhalb der Schweiz rasch vergessen,⁵ und andererseits erfuhr der Forscher – dies hat Jacques Gubler scharfsinnig herausgearbeitet – auch in der Schweiz eine partielle posthume *damnatio memoriae*. Sie ist unter anderem der mit dem Ersten Weltkrieg eintretenden kulturellen Entfremdung zwischen den Sprachregionen der Schweiz geschuldet, die dazu führte, dass Rahn in der frankophonen Schweiz kaum mehr rezipiert wurde. Zudem liessen sich Rahns Positionen zur Schweizer Kunst mit einer nationalistisch gesinnten schweizerischen Historiografie der späten 1930er Jahre nicht vereinbaren, die bei der Landesausstellung von 1939 Rahns Namen aus dem Pantheon der «Grossen Schweizer Gelehrten» ausblendete.⁶

Rahn formulierte seine Thesen zur Kunstproduktion auf Schweizer Boden erstmals in der 1873 erschienenen Einleitung des grundlegenden Standardwerks *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*. Ihre Zuspitzung erfuhren sie aber erst im anlässlich der Vollendung des Buches veröffentlichten Vorwort von 1876, das mit folgendem Satz beginnt: «Die Schweiz ist arm an höheren Werken der bildenden Kunst.»⁷ Bei aller Rhetorik ist diese Feststellung ernst gemeint und will mehr als den empörten Widerspruch des vaterländisch gesinnten Lesepublikums seines über 800-seitigen Bandes herausfordern.⁸ Möglicherweise ist diese These sogar eine Reaktion auf die zurückhaltende ausländische Resonanz, welche die Veröffentlichung des ersten Teils von Rahns Handbuch ausgelöst hatte.⁹ Der junge, seit 1870 an der Universität Zürich tätige Extraordinarius war darauf bedacht, auch vor einer internationalen wissenschaftlichen Gemeinschaft zu bestehen und auf keinen Fall den Eindruck einer naiven Überschätzung der mittelalterlichen Kunstproduktion auf Schweizer Boden zu erwecken.¹⁰ Der von der universalen Kunstgeschichtsschreibung etablierte Kanon, an dem die Kunst der Schweiz sich zu messen hatte, war ein anderer: «Wer die stilvollen Schöpfungen der Nachbarländer betrachtet, hat den Eindruck einer grossen Superiorität dieser Werke über die meistens ranglose Haltung unserer heimischen Monumente. Sie alle kennzeichnet eine gewisse Dürftigkeit, die theils

Abb. 1 Bildnis Johann Rudolf Rahns, von Ernst Stückelberg, datiert 1877. Öl auf Leinwand, 50 × 40cm, Privatbesitz Schweiz.

in den beschränkten Verhältnissen während des Mittelalters, theils auch in dem nüchternen Sinne des Volkes eine Erklärung findet.»¹¹ Indem Rahn das mittelalterliche Schweizer Patrimonium ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte, musste er sich mit peripheren künstlerischen Manifestationen anderer, ausserhalb der Landesgrenzen zu verortender Zentren beschäftigen. In diesem eingegrenzten Gebiet im Herzen Europas gebe sich aber anstelle einer «einheitlichen Entwicklung»¹² ein «Bild voller Widersprüche» zu erkennen, «aus dem nur schwer und nach längerer Umschau der Hinblick auf festere Richtungen und die mannigfaltigen Einflüsse sich öffnet, die von hüben und drüben zusammentrafen und seit der romanischen Epoche der Kunst unseres Landes ein völlig kosmopolitisches Gepräge aufdrückten».¹³ – Was im 21. Jahrhundert positiv als die Charakterisierung eines welt-offenen Kunstbetriebs gewertet werden könnte, mag von Rahn und seinen Zeit- und Landesgenossen doch eher als ein Zeichen des Mangels begriffen worden sein. Geschickt dreht daher Rahn das Argument der Vielfalt auf kleinstem Raum ins Positive um und erklärt die Schweiz zum interessanteren Studiengebiet als «manche Stelle, auf welcher die Kunst ihre wichtigsten Zeugnisse hinterlassen hat».¹⁴ Daraus schliesst er: «Wie bescheiden daher der künstlerische Werth des Einzelnen sein mag, in diesem Zusammenhange betrachtet, gewinnt dasselbe eine Bedeutung, die selbst dem Fernerstehenden nicht entgegen kann und die Summe unserer Denkmäler als integrierende Bestandtheile eines höheren Ganzen erkennen lässt.»¹⁵ Modern gesprochen versucht hier Rahn das Schweizer Territorium als modellhafte Versuchsanordnung für die Erforschung von Stilwandel und Kunsttransfer bei einem internationalen wissenschaftlichen Publikum zu positionieren.¹⁶ Sobald beim einzelnen Denkmal seine «Stellung in dem grossen Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte» bestimmt werden soll,¹⁷ wird die Datierungsfrage virulent. Ausgehend von der Grundannahme einer «provincialen Haltung» der schweizerischen Kunstproduktion führt Rahn den Begriff der «kunsthistorischen Anachronismen» ein, um Phänomene der sogenannten Stilverspätung – beispielsweise des Nachlebens der Romanik und Gotik weit in die neuzeitlichen Jahrhunderte hinein – zu beschreiben.¹⁸ Aus Rahns Grundannahme der künstlerischen Provinzialität der Schweiz lässt sich kohärent auch seine Neigung zu – aus heutiger Sicht – vorsichtigen Spätdatierungen, wie beispielsweise in seinen Studien zur Glasmalerei oder bei der Datierung der Kathedrale von Lausanne, erklären.¹⁹

In Bezug auf die kunsthistorische Forschungspraxis und den Medieneinsatz nahm Rahn als begabter Zeichner eine deklariert «konservative» Position ein, insofern als er im Gegensatz zu seinem Lehrer Anton Springer²⁰ die nach persönlicher Autopsie hergestellte Handzeichnung jedem fotografischen Abbild eines Bau- oder Kunstwerkes als Forschungsinstrument bevorzugte.²¹ Hiermit stand er in den Vorgehensweisen der visuellen Dokumentation

und Vermittlung den um eine Generation älteren Kunsthistorikern wie Giovanni Battista Cavalcaselle oder Jakob Burckhardt nahe.²² Der «Objektivität» vorgebenden Selbsteinschreibung des abgebildeten Gegenstandes auf dem Glasnegativ²³ zog Rahn die über Auge und Hand sich vollziehende memotechnische «Einverleibung» vor. Zugleich bereitete ihm das Zeichnen eine grosse Lust.²⁴ Die Zeichnung war für ihn Mittel der Analyse vor Ort, Speichermedium des Geschauten und potenzielle Abbildungsvorlage. In den beiden letztgenannten Funktionen unterschied sie sich nicht grundsätzlich vom kunsthistorischen Gebrauch der Fotografie. Es galt einen möglichst breiten Abbildungs-Fundus anzulegen: «Wer die meisten Photos hat, gewinnt.»²⁵ – Richard Krautheimers Feststellung ist durchaus auch auf den vorfotografischen Abbildungshunger von Antiquaren wie Johannes von Müller²⁶ oder älterer Kunsthistoriker wie Johann Rudolf Rahn zu übertragen. Der Soziologe und Wissenschaftsforscher Bruno Latour hat die zentrale Bedeutung des Sammelns sogenannter «Paperworks», Notizen, Zeichnungen, Diagramme et cetera in der wissenschaftlichen Praxis herausgearbeitet: Innerhalb einer im Wettkampf stehenden Gemeinschaft von Forschern werden diese sogenannten «immutable mobiles» in Funktion neuer wissenschaftlicher Erkenntnis in Zirkulation gebracht.²⁷ Rahns Bildarchiv ist bis heute ein unverzichtbarer Fundus für die Kunstgeschichte und Denkmalpflege der Schweiz.

Auf der Ebene der Institutionalisierung der wissenschaftlichen Disziplin Kunstgeschichte in der Schweiz bleibt Rahn als einer ihrer Pioniere unbestritten. Die Beiträge in diesem Band zeigen aber deutlich, dass er nicht allein, sondern in einem dynamischen, landesweit gespannten Netzwerk agieren konnte, und zwar in allen drei Haupttätigkeitsfeldern des Fachs: als Ordinarius an der Universität Zürich und am Polytechnikum, wobei die Rolle seines Professorenkollegen Salomon Vögelin als die des eigentlichen Wegbereiters hier neu bewertet wird; als Initiant der Inventarisierung, Erhaltung und Pflege der historischen Kunstdenkmäler der Schweiz sowie der Gründung der «Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler» im Jahr 1881 und schliesslich als Mitstreiter bei der Schaffung des Schweizerischen Landesmuseums.²⁸

Für das Zustandekommen dieses Jubiläumshäftes ist allen Autorinnen und Autoren zu danken und insbesondere Jochen Hesse und Barbara Dieterich (Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich), die als Kurator und Kuratorin der vielbeachteten Ausstellung «Johann Rudolf Rahn (1841–1912). Zeichnender Forscher und Pionier der Denkmalpflege»²⁹ allen an diesem Heft Mitwirkenden bei der Recherche und im Umgang mit den Dokumenten aus Rahns Nachlass ihre kenntnisreiche Hilfe gewährt haben. Ferner möchte ich Christine Keller meinen wärmsten Dank aussprechen für die vertrauensvolle Aufnahme dieser Initiative in einem Doppelheft der ZAK und für die hochprofessionelle Redaktionsarbeit.

ADRESSE DER AUTORIN

Daniela Mondini, Prof. Dr. phil., Kunsthistorikerin, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura, Accademia di Architettura, Università della Svizzera italiana, Villa Argentina, Largo Bernasconi 2, CH-6850 Mendrisio

ANMERKUNGEN

- ¹ GEROLD MEYER VON KNONAU, *Johann Rudolf Rahn*, in: Neujahrsblatt auf das Jahr 1914 zum Besten des Waisenhauses in Zürich, Stück 77, Nr.136, Zürich 1914, S.3–60, hier S. 58–60.
- ² URSULA ISLER-HUNGERBÜHLER, *Johann Rudolf Rahn. Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte* (= Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd.39), Zürich 1956.
- ³ Grundlegend bleiben Ludwik Flecks wissenssoziologische Thesen von 1935 zu den Denkstilen und den Denkkollektiven als Vorbedingungen für die Entstehung einer wissenschaftlichen Tatsache. Siehe dazu LUDWIK FLECK, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* [1935], hrsg. von LOTHAR SCHÄFER / THOMAS SCHNELLE, Frankfurt a.M.1980. Siehe auch LUDWIK FLECK, *Denkstile und Tatsachen. Gesammelte Schriften und Zeugnisse*, hrsg. von SYLVIA WERNER / CLAUD ZITTEL, Berlin 2011.
- ⁴ ALFRED A. SCHMID, *Der Vater der schweizerischen Kunstgeschichte. Zum 100. Geburtstag Joh. Rudolf Rahns*, in: Luzerner Tagblatt 1941, Nr.95. Zu den verschiedenen Ehrentiteln Rahns siehe GEORG GERMANN, *Johann Rudolf Rahn, die Schweizer Kunstgeschichte und das Tessin*, in: JACQUES GUBLER (Hrsg.), *Johann Rudolf Rahn. Geografia e monumenti* (= Ausstellungskatalog Museo d'arte di Mendrisio), Lugano 2004, S. 83–105, hier S.83.
- ⁵ So fehlt der Name in PETER BETTHAUSEN / PETER H. FEIST / CHRISTIANE FORK (Hrsg.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart/Weimar 1999. Es ist das Verdienst Hubert Lochers, Rahns Beitrag in den Kontext des allgemeinen Aufkommens nationaler Kunstgeschichten situiert zu haben: HUBERT LOCHER, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001, S. 200–201.
- ⁶ JACQUES GUBLER, *Les chemins de l'anachronisme: actualité de Rahn*, in: JACQUES GUBLER (Hrsg.), *Johann Rudolf Rahn. Geografia e monumenti* (= Ausstellungskatalog Museo d'arte di Mendrisio), Lugano 2004, S.11–41, hier S.25–27 mit Verweis auf EDUARD FUETER (Hrsg.), *Grosse Schweizer Forscher, im Auftrag der Fachgruppe «Hochschule und Wissenschaftliche Forschung» der Schweizerischen Landesausstellung 1939*, 2. erw. Auflage, Zürich 1941; zu Aspekten der Rezeptionsgeschichte siehe auch die Beiträge von Andreas Hauser, Michael Gnehm und Daniela Mondini in diesem Heft.

- ⁷ JOHANN RUDOLF RAHN, *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*, Zürich [1873–]1876, Vorwort [S. V].
- ⁸ MATTHIAS NOELL, «*Ein Bild voller Widersprüche*». *Schweizer Kunstdenkmäler und ihre Erfassung im Inventar*, in: EDGAR BIERENDE / SIBYLLE HOYMAN / ANNA MINTA / MATTHIAS NOELL u.a. (Hrsg.), *Helvetische Merkwürdigkeiten. Wahrnehmung und Darstellung der Schweiz in der Kunst- und Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert*, Bern 2010, S.119–137, hier S.119.
- ⁹ Siehe dazu die Rezension des britischen Kunsthistorikers JOSEPH ARCHER CROWE, in: *The Academy*, Bd.5 (Januar–Juni), Nr.99 (28.März), 1874, S.350–351: «Swiss Art, properly speaking, does not exist. No amount of literary skill can compensate the defect arising from this [...]. He [Rahn] severs, in fact, from general history that portion of it which illustrates Switzerland, and achieves nothing more than that he cuts a section out of the larger and more universal work already performed by Kugler, Schnaase, and others. [...] The harvest has been small because it is in the nature of things, that Switzerland should be rich in natural scenery, but poor in monuments of Art.»
- ¹⁰ Es ist davon auszugehen, dass Rahn die Kritik an den zu frühen Datierungen in Jean-Daniel Blavignacs 1853 veröffentlichter *Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion* kannte. Siehe dazu die Rezensionen von ADOLPHE-NAPOLÉON DIDRON, in: *Annales archéologiques* 14, 1854, S. 63–64 sowie jene von ALFRED RAMÉ, *Notes d'un voyage en Suisse*, in: *Annales archéologiques* 16, 1856, S.49–64; dort heisst es auf S.53: «Monsieur Blavignac a voulu exagérer la gloire artistique de son pays; il a révélé bien plutôt combien ce passé était humble.» Grundlegend hierzu DOROTHEE EGGENBERGER / GEORG GERMANN, *Geschichte der Schweizer Kunsttopographie* (= Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz, Bd.2), Zürich 1975, S.19. Rahn war wohl auch die ebenso harte Kritik Lübkes des Werkes von Blavignac bekannt: WILHELM LÜBKE, *Histoire de l'architecture sacrée* [Rezension], in: *Deutsches Kunstblatt*, Nr.24 (Juni), 1854, S.212–215, 221–223.
- ¹¹ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.7), Vorwort [S. V]. Siehe dazu die neue Interpretation von Andreas Hauser in diesem Heft.
- ¹² JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.7), Vorwort, S. VI.
- ¹³ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.7), Vorwort, S. VI.
- ¹⁴ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.7), Vorwort, S. VI.
- ¹⁵ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.7), Vorwort, S. VI.
- ¹⁶ Damit knüpfte Rahn an Fragestellungen und Erklärungsmodelle seines Bonner Professors Anton Springer an. Siehe dazu den Beitrag von Johannes Rössler in diesem Heft. Auch im Aufsatz zur Architektur der Renaissance in der Schweiz theoretisiert Rahn in der Einleitung über die Bedeutung peripherer Kunsterscheinungen für die Erforschung der «Entwicklungsphasen der Kunst in ihrem genetischen Zusammenhänge». Siehe dazu JOHANN RUDOLF RAHN, *Zur Geschichte der Renaissance Architectur in der Schweiz. Das Nachleben der Gothik*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd.5, Heft 1, 1881, S.1–20 (Separatdruck), S.1.
- ¹⁷ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.7), S.3.
- ¹⁸ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.7). Zum Phänomen der Stilverspätung grundlegend DARIO GAMBONI, *Kunstgeographie*, in: *Ars Helvetica* 1, Disentis 1987, S.125.
- ¹⁹ Siehe den Beitrag von Brigitte Kurmann-Schwarz zu Rahns Glasmalereiforschungen in diesem Heft. Die Brandnachrichten der Kathedrale von Lausanne von 1216, 1219 und 1234 fasste Rahn als Terminus post quem für den gotischen Neubau auf. Siehe dazu JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.7),

- S.363. Auf diese Fehleinschätzung Rahns hat bereits GEORG GERMANN (vgl. Anm. 4), S. 93 aufmerksam gemacht.
- ²⁰ Zu Springers früher Anerkennung des neuen methodischen Potenzials der Fotografie für die Kunstgeschichte siehe JOHANNES RÖSSLER, *Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*, Berlin 2009, S. 39.
- ²¹ JOHANN RUDOLF RAHN, *Vom Zeichnen und allerlei Erinnerungen daran*, Zürich 1911, S. 12–15.
- ²² Grundlegend SUSANNE MÜLLER-BECHTEL, *Die Zeichnung als Forschungsinstrument: Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550*, München 2009.
- ²³ LORAINÉ DASTON / PETER GALISON, *Das Bild der Objektivität* (engl. 1992), in: PETER GEIMER (Hrsg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a. M. 2000, S. 29–99, hier S. 33.
- ²⁴ Siehe in diesem Heft die Beiträge von Jochen Hesse über Rahns Bildsammlung, von Filine Wagner und Daniela Mondini über die italienischen Skizzenbücher.
- ²⁵ Laut einem von Erwin Panofsky zitierten Bonmot des Kunsthistorikers Richard Krautheimer, zit. nach COSTANZA CARAFFA, *Einleitung*, in: COSTANZA CARAFFA (Hrsg.), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte* (= I Mandorli, Bd. 9), Berlin/München 2009, S. 7–26, hier S. 1.
- ²⁶ NORBERTO GRAMACCINI, *Das Bildgedächtnis der Schweiz. Die helvetischen Altertümer (1773–1783) von Johannes Müller und David von Moos*, Basel 2012.
- ²⁷ BRUNO LATOUR, *Drawing things together*, in: MICHAEL LYNCH / STEVEN WOOLGAR (Hrsg.), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge, Massachusetts 1990, S. 19–68, hier S. 19–26.
- ²⁸ Siehe die Beiträge von Regine Abegg und Andreas Hauser zur universitären Erforschung schweizerischer Kunst. Zur Denkmalinventarisierung und -pflege siehe die Aufsätze von Barbara Dieterich, Isabel Haupt, Hans-Rudolf Meier, Matthias Noell, Karina Queijo und zur dem Landesmuseums-Gebäude unterlegten Konzeption einer Schweizer Architektur den Artikel von Cristina Gutbrod.
- ²⁹ Ausstellung im Predigerchor der Zentralbibliothek Zürich. 27. Oktober 2011 bis 25. Februar 2012.